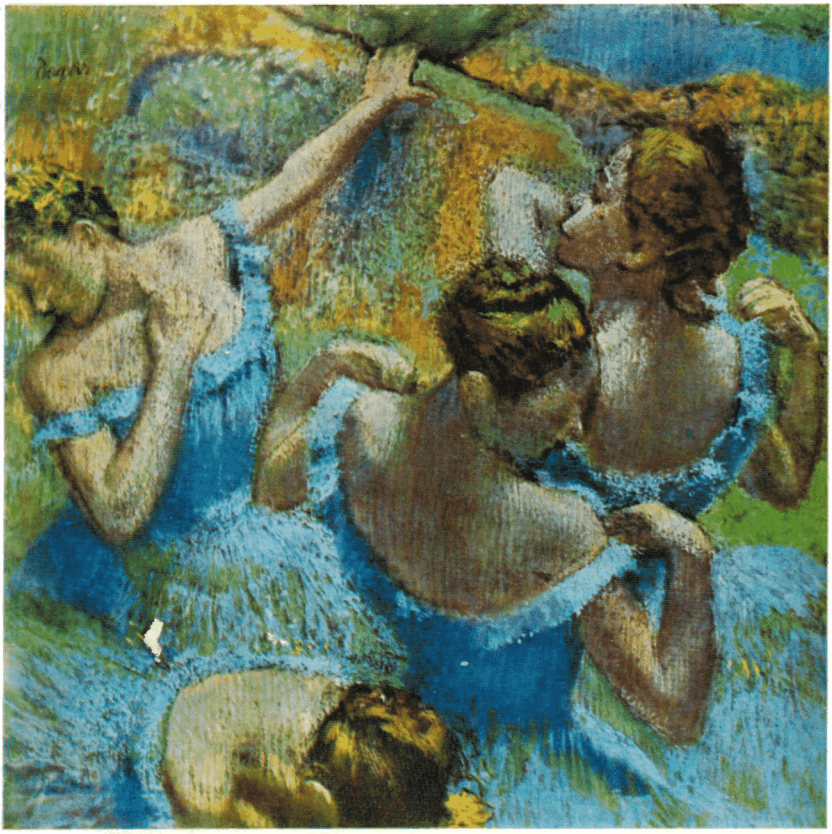
Maler
und
Werk

Degas



‹Maler und Werk›
Eine Kunstheftreihe
aus dem
VEB Verlag der Kunst
Dresden

Peter H. Feist Edgar Degas

In schwebender und farbensprühender Leichtigkeit gemalte Tänzerinnen haben Degas bekannt gemacht. Für viele ist er schlechthin der Maler des klassischen Balletts, und in der Tat fand diese Kunst nirgends sonst eine ebenso adäquate bildnerische Widerspiegelung. Aber wer nur das an Degas sieht, wird seiner Bedeutung nicht gerecht. Er war ein bürgerlicher, in vieler Hinsicht kritischer Realist, dessen Werke – über die Erschließung neuer Gegenstandsbereiche hinaus – einige kennzeichnende Züge seiner gesellschaftlichen Umwelt tiefer verstehen lassen und dabei die gestalterischen Möglichkeiten der Malerei, der Zeichnung und auch der Plastik nachdrücklich bereicherten.

Spätbürgerliche Kunstwissenschaftler versuchen gelegentlich, Degas' Beitrag zur realistischen Widerspiegelung und Deutung der sozialen Wirklichkeit als für ihn unwesentlich abzutun und ihn als einen nahezu ausschließlich an formalen und technischen Experimenten interessierten Vertreter einer angeblich «reinen Kunst» darzustellen. Eine solche Auffassung drückt nur eine amputierte Vorstellung vom Wesen der künstlerischen Schöpfung und eine falsche Sicht auf die reiche Persönlichkeit von Degas und die historischen Umstände seines Schaffens aus. Das soll allerdings nicht heißen, daß man Widersprüche in seinem Weltbild und seiner Entwicklung, Einengungen seines Menschenbildes und damit eine für die Kunstgeschichte jener Epoche typische, klassenmäßig bedingte Einbuße an realistischer Qualität übersehen dürfte.

Edgar-Hilaire-Germain De Gas, der sich seit etwa 1873 Degas schrieb, wuchs als wohlhabender Bourgeois im Zweiten Kaiserreich, unter Napoleon III., in einer Periode der vollen und stürmischen Entfaltung des Kapitalismus der freien Konkurrenz auf. Als Zwanzigjähriger wechselte er von einem Jurastudium zur bildenden Kunst über, wobei der strenge klassizistische Zeichner Ingres sein Leitstern war. Dementsprechend studierte er in Italien gründlich die betont linear gestaltenden Meister der italienischen Renaissance und auch die Bilder Holbeins. Bis zum Jahre 1865 malte er einige Historienbilder zur antiken und mittelalterlichen Geschichte, die zum Teil in der offiziellen Kunstausstellung, dem «Salon», Anklang fanden. Aber schon bei ihnen wie in den zahlreichen Bildnissen von Verwandten und Freunden, die er in diesen Jahren schuf, zeigte sich eine starke Neigung zum Abgehen von den längst erstarrten Regeln der klassizistischen Komposition und vor allem der Idealisierung der Figuren auf Grund antikisierender Schönheitsnormen. Ihn fesselte stärker die genaue Beobachtung und Fixierung eigentümlicher, zufällig wirkender, aber charakteristischer Haltungen und Bewegungen, die er an seinen Modellen bemerkte.

Schon in diesen frühen Jahren schrieb er zweierlei Erkenntnisse in seine Notizbücher: wie kunstschädigend das Eindringen kapitalistischer Geschäftspraktiken in den Umgang mit der Kunst sei und daß es not tue, ganz neue, zeiteigene Motive darzustellen. Das Heilmittel gegen die Kapitalisierung des Kunstlebens sah er freilich nur darin, sich äußerlich zurückzuziehen, was ihm dank seines Reichtums möglich war. Die neue Wirklichkeit trat ihm vor allem im Großstadtleben in Erscheinung, ja sogar primär in Gestalt von Detailformen: der Rauch von Zigarren und Lokomotiven, die Bewegungen der Tänzerinnen, das Gaslicht in den Kaffeehäusern. Beides sollte sein ferneres Leben kennzeichnen. Degas wurde im Lauf der Jahre zu einem eigenbrötlerischen Hagestolz, der alle sozialen Bindungen und Verpflichtungen ablehnte und gelegentlich, wie

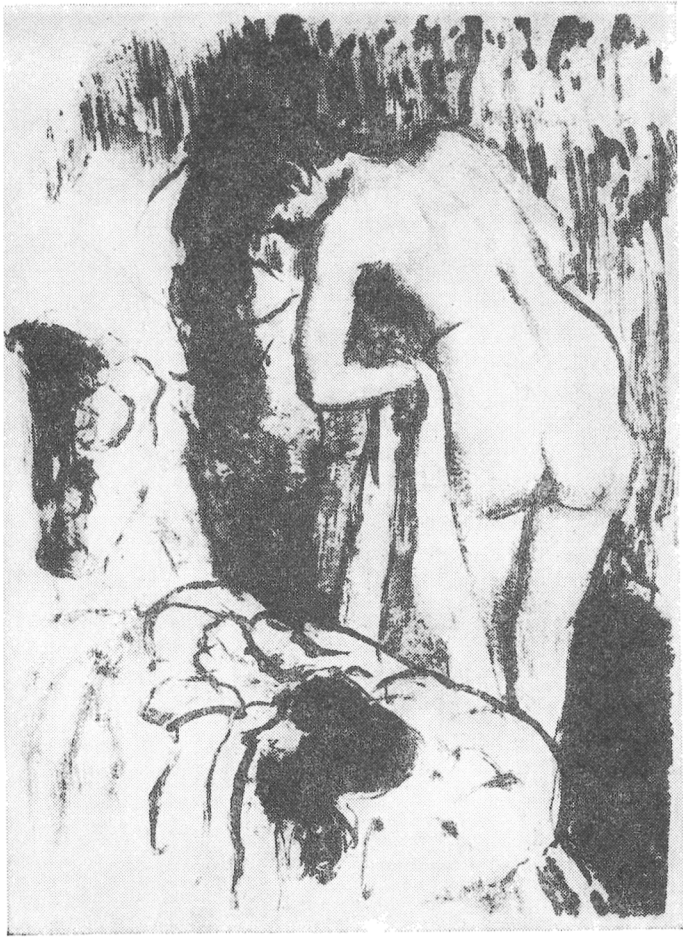
Im Louvre:
Die Malerei.
Um 1876

im Falle seines antisemitischen Gebarens während der berüchtigten Dreyfus-Affäre, sogar anfällig dafür war, auf reaktionäre Positionen abzurutschen. Und er wurde etwa seit dem Jahre 1861 zum Maler einer bestimmten Art von Gegenwartsthemen, die seine Zeit in kleinen, scharf beleuchteten, sehr individuellen und aus einer reservierten Distanz gesehenen Ausschnitten spiegelten.

Degas lernte Schriftsteller und Kritiker wie Edmond Duranty und Maler wie Manet, Renoir, Monet kennen, die den Realismus Courbets bewunderten und weiterentwickeln wollten, indem sie sich ganz auf die charakteristischen Züge ihrer Zeit konzentrierten und nur ihren eigenen Beobachtungen und Empfindungen, nicht aber den Kunstregeln der Akademie trauten. Degas war schließlich eine der am stärksten treibenden Kräfte, als 1874 eine Gruppe beschloß, auf eigene Faust auszustellen und an den reaktionären Juroren des offiziellen Kunst-Salons vorbei ihre Bilder an die Öffentlichkeit und zum Verkauf zu bringen. Die Öffentlichkeit reagierte allerdings mit Unverstand und Ablehnung und belegte die Aussteller mit dem Spottnamen «Impressionisten», weil sie sich auf flüchtig skizzierte Eindrücke, Impressionen, von der Wirklichkeit beschränkten. Bis 1886 kam es zu insgesamt acht Impressionisten-Ausstellungen, und bis auf eine war Degas stets aktiv beteiligt. Dabei nahm er eine gewisse Sonderstellung im Kreise dieser Künstler ein, und manche Kunsthistoriker wollen seine Zugehörigkeit zum Impressionismus bestreiten. Er lehnte es ab, im freien Sonnenlicht und unmittelbar vor seinem Modell, seinem Motiv zu malen. Er beobachtete ausgiebig, machte auch Zeichnungen und Farbnotizen an Ort und Stelle, entwarf dann seine Bilder aus der Vorstellung oder auch unter Benutzung von Fotografien, die er selbst mit viel Geschick anzufertigen verstand, überprüfte sie in Details an Hand nochmaliger Beobachtungen oder vor eigens dazu posierenden Modellen und vollendete sie allein im Atelier. Er wollte kein «bewußtloser» Registrator optischer Erscheinungen sein und die Rolle der ordnenden, d. h. wertenden

Vorstellungs- und Gestaltungskraft des künstlerischen Subjekts hochhalten. Gerade das trug zum Wahrheitsgehalt seiner realistischen Aussagen bei; es traf freilich in unterschiedlicher Weise auch für die anderen Impressionisten zu. Von ihnen unterschied sich Degas ferner durch Züge seiner Weltanschauung. Er teilte nicht die Lebensbejahung, Menschenliebe und sozialen Ideale der meisten seiner Kollegen. Er hielt eine den «armen Klassen» zugängliche Kunst zu billigen Preisen – was allerdings unter damaligen Bedingungen sowieso eine Utopie bleiben mußte – für überflüssig und betrachtete seine Umgebung recht zynisch. Er fühlte sich nirgendwo zugehörig und entsprach damit der allgemeinen Situation, daß die bürgerliche Klasse, die seit der Pariser Kommune von 1871 endgültig die Fähigkeit zur Gewährleistung des gesellschaftlichen und kulturellen Fortschrittes verloren hatte, ihre besten Künstler aus sich ausstieß und – wenn sie nicht den Anschluß an die Arbeiterklasse fanden – der Isolierung überließ.

In den Grundzügen seines künstlerischen Weltverhältnisses und seiner Schaffensmethode gehörte Degas aber zum Impressionismus. Er konzentrierte sich auf die Entdeckung von Schönheit in neuen Gegenständen und Aspekten der bürgerlichen Lebensweise und Erlebnissphäre unter besonderer Beachtung charakteristischer Bewegungen und des Einflusses der Beleuchtung auf die farbliche Erscheinung der Objekte. Er machte als einziger den Versuch, kennzeichnende Tätigkeiten von Kapitalisten im Geschäftskontor oder an der Börse darzustellen. Er malte seit 1869 mehrfach die überanstrengten Arbeiterinnen in den feucht-heißen Büglereien, die u. a. Zola damals für die Literatur entdeckte. Vor allem aber stellte er seit 1861 Jockeis und Pferde in Aktion dar und die Zuschauer auf der Rennbahn, in den siebziger Jahren den Betrieb in Konzertcafés und auf den Boulevards und seit 1866 die Welt des Musiktheaters und speziell des Balletts. Später malte er Modistinnen zwischen blumengeschmückten Hüten so wie Frauen, die sich waschen, abtrocknen, kämmen. Seit den achtziger Jahren wurden sie



Im Bad. Um 1890

neben Tänzerinnen und einigen Reiterbildern und Porträts sein einziges Thema, das er unablässig variierte. 1881 stellte Degas zum ersten Mal eine Plastik aus – die Figur einer jungen Balletteuse –, die den Betrachter verblüfft, weil Degas ihre Realität hervorhob, indem er der Bronzefigur ein echtes Tüllröckchen anzog. Seit den neunziger Jahren verschlechterte sich seine schon länger angegriffene Sehkraft so sehr, daß er in den letzten Lebensjahren, nahezu erblindet, sich auf das Modellieren von Wachsskizzen von Tänzerinnen und Rennpferden beschränken mußte. Nach seinem Tode wurden die besterhaltenen dieser ungemein lebendigen, kühn bewegten Studien in Bronze gegossen.

Degas war ein meisterhafter Zeichner und verfügte gleichzeitig über einen sehr empfindlichen Farbensinn. Er liebte scharfe Kontraste, die merkwürdigen Töne der Theaterschminke und des Rampenlichtes ebenso wie zarteste, vornehme Nuancierungen. Inhalte und Formstrukturen seiner Bilder offenbaren frappante Aufschlüsse über die Struktur der zwischenmenschlichen Beziehungen in seiner Umwelt. An den Tänzerinnen faszinierte ihn der Widerspruch zwischen der feenhaften Leichtigkeit ihrer Bühnenerscheinung, den oft grotesk anmutenden, dressierten Einzelhaltungen und -sprüngen, aus denen sich diese bei genauem Hinsehen zusammensetzt, und den müden, undisziplinierten, eckigen Bewegungen der mageren Proletariermädchen, die man zu schlecht bezahlten «Ballettratten» trainierte. Er malte sie in Probensälen und beim Warten auf den Auftritt. Im direkten und übertragenen Wortsinn interessierte ihn der Blick hinter die Kulissen. Seine sich waschenden Frauen malte er – nach eigenen Worten – wie durchs Schlüsselloch beobachtet, indiskret und gelegentlich bewußt indezent. «Frauen sind im allgemeinen häßlich», sagte Degas. Er malte sie, als seien sie nur Katzen, die sich putzen. Fast immer vermied er, ihr Antlitz sichtbar werden zu lassen, denn ihre Individualität beschäftigte ihn wenig; er glaubte, sie im Körpergestus genügend ausdrücken zu können.

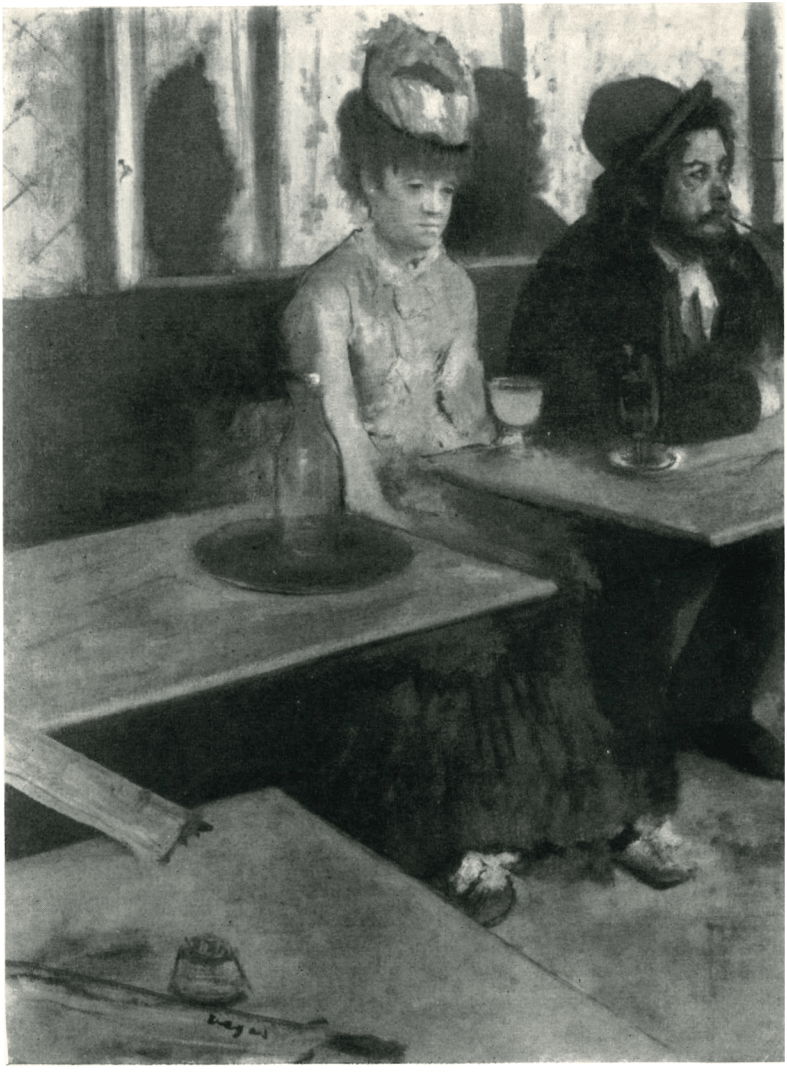
Die Personen in seinen Bildern sind meist abrupt voneinander isoliert. Sie tauschen niemals Blicke miteinander, sondern sehen, sprechen, handeln und leben aneinander vorbei. Spannungen zwischen ihnen und zwischen Figuren und leerem Raum machte er zu seinem besonderen Studienobjekt. Dazu bediente er sich der Anregungen, die ihm die gerade damals in Europa bekanntwerdenden japanischen Farbholzschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts vermittelten. Auch dort gibt es die steile Draufsicht, den wegrutschenden Fußboden, die asymmetrische Akzentverlagerung, das jähe Abschneiden einer Figur oder eines Gegenstandes durch den Bildrand. Der Anschein der Zufälligkeit, die Verblüffung durch das Ungewöhnliche in der Darstellung von etwas thematisch ganz Gewöhnlichem, die gewollte disharmonische Zersplitterung der Realität in regellos wirkende Fragmente entsprachen der geistigen Struktur einer Gesellschaft, in der ein spontan geführter Konkurrenzkampf isolierter Individuen dem Ganzen die Erscheinung eines undurchschaubaren Chaos verlieh.

Indem Degas feinfühlig und mit einer Art Haßliebe auf seine Zeit reagierte, erschloß er der Malerei und Zeichnung neue Ausdrucksweisen für die Beziehungen zwischen Figur und Raum, für rasche Bewegungsabläufe, für psychische und gestische Nuancen moderner Großstadtmenschen. Die aus einem absonderlichen Winkel beobachteten Figuren bekommen durch delikat gespannte und subtil geführte Linien und das nervöse Spiel des Lichtes eine bezwingende Lebensnähe. An Eigenständigkeit der bildnerischen Erfindung gehört Degas zu den hervorragendsten Künstlern des 19. Jahrhunderts. Sein künstlerisches Anliegen wurde in Frankreich von dem Grafiker Jean-Louis Forain, vor allem aber von Henri de Toulouse-Lautrec aufgegriffen. In Deutschland würdigte ihn Max Liebermann 1896 in einem programmatischen Essay und folgte besonders in Darstellungen von Polospielern seinen Anregungen.

1 Tänzerin auf der Bühne. Um 1878

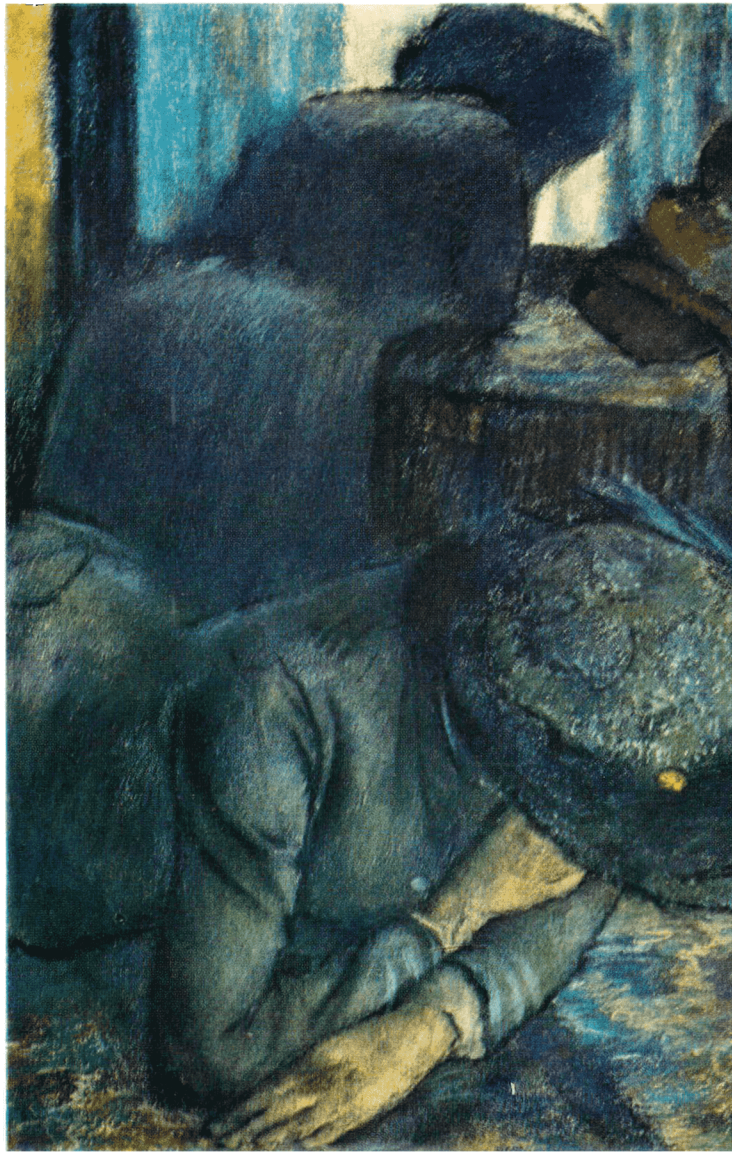
2 Place de la Concorde. Um 1875
3 Auf dem Rennplatz. 1879

4 Konzertcafé «Aux Ambassadeurs». 1876/77
5 Ballettklasse. Um 1880

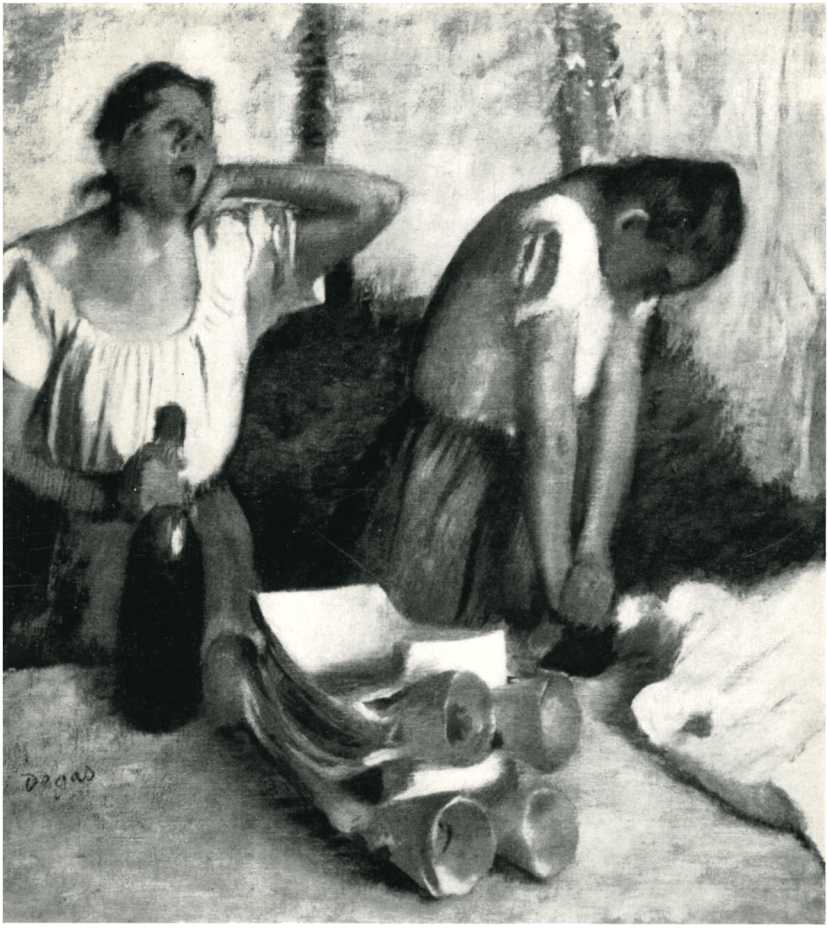


6 Beim Absinth. 1876–1877
7 Dame mit Opernglas. Um 1876

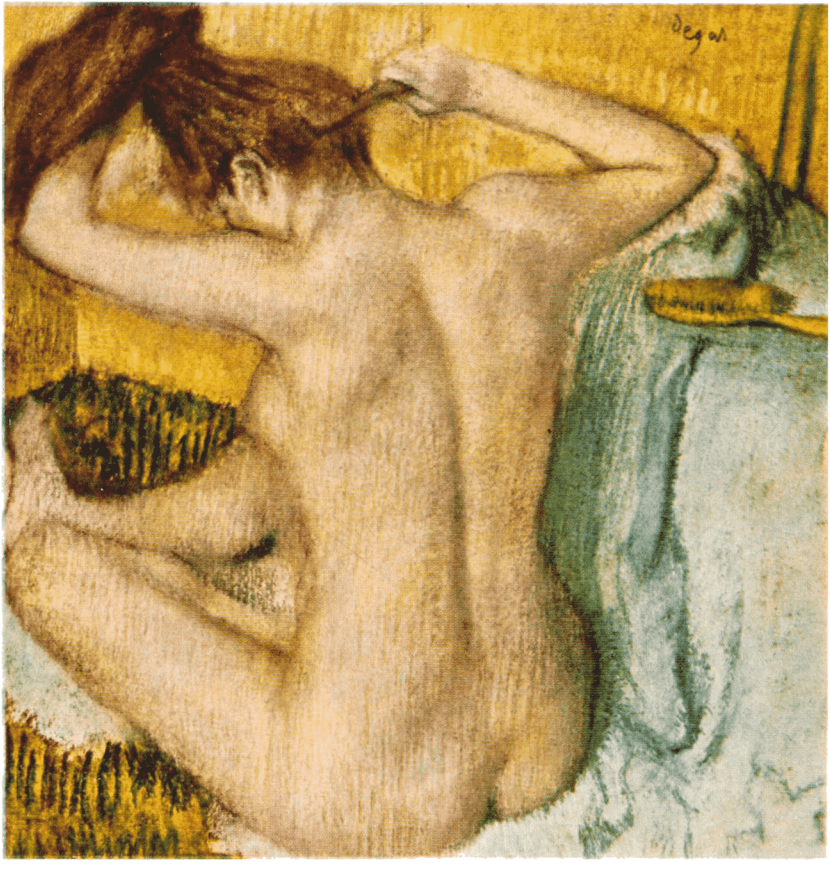
8 Konversation. 1884–1886 ▷

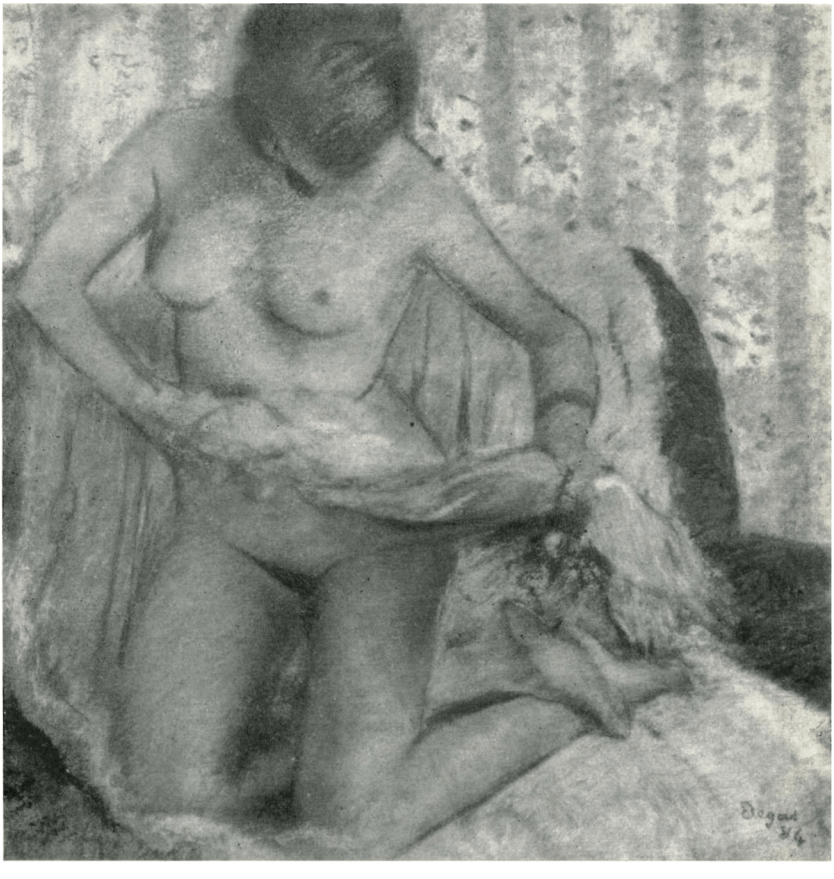


9 Vor dem Spiegel. Um 1889
10 Büglerinnen. 1882

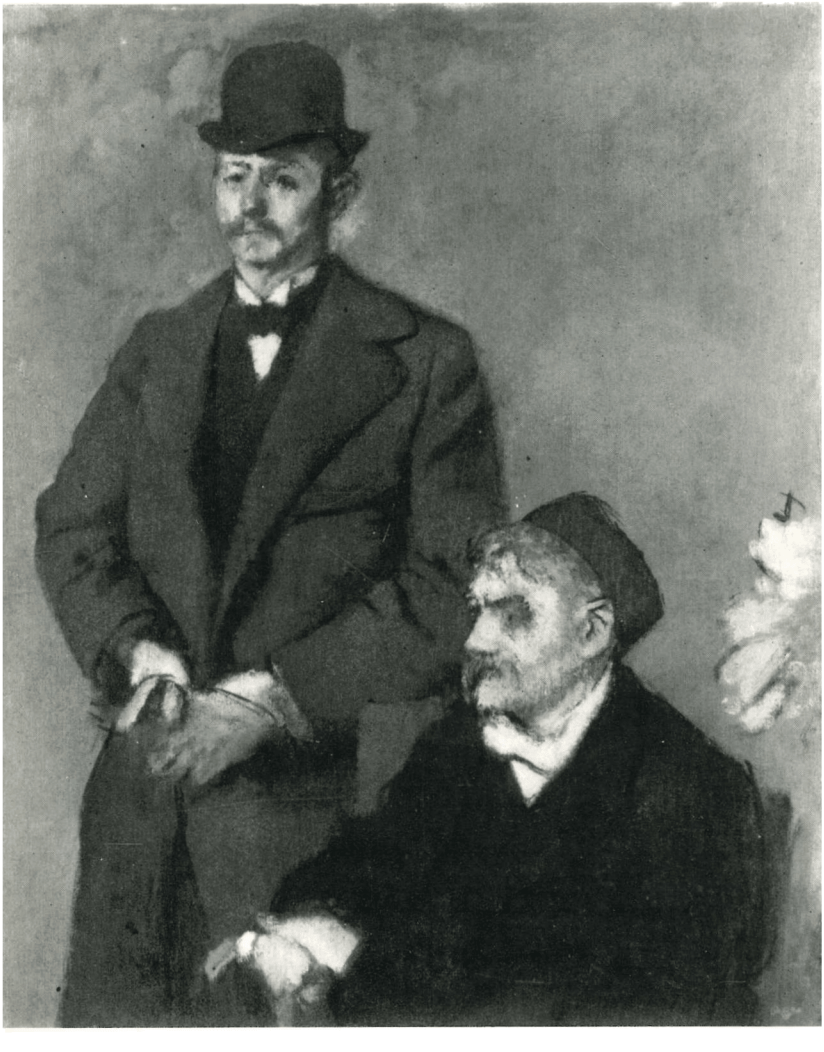


11 Tänzerin, ihren Knöchel massierend. 1879–1880
12 Bei der Toilette. 1883–1885


Degas



13 Nach dem Bade. 1884
14 Henri Rouart und sein Sohn Alexis. Um 1895



15 Zwei Tänzerinnen. 1896–1898

Lebensdaten

1834 Am 19. 7. in Paris geboren als Sohn eines adligen Bankiers.
1853–1855 Beginn des Kunststudiums, vor allem bei dem Spätklassizisten Lamothe.
1854–1859 Mehrfach Aufenthalte in Italien. Malt Porträts und Studien nach alten Meistern.
1861 Mit Bildern von Pferderennen setzt die Gegenwartsthematik in seiner Kunst ein. 1865 letztes Historienbild. Lernt Manet, Renoir, Monet und andere Künstler kennen.
1870–1871 Soldat im Deutsch-Französischen Krieg. Während der Pariser Kommune bei Freunden auf dem Lande.
1872–1873 Besuch bei seinen Verwandten in New Orleans, USA.
1874 Unter seiner aktiven Teilnahme findet die 1. Ausstellung der Impressionisten statt. Weitere folgen bis 1886.
1880–1889 Einige kürzere Reisen nach Spanien, Marokko, der Schweiz.
1883 Beginn gelegentlicher Ausstellungen seiner Arbeiten in England, den USA, Belgien usw. Durch Vermittlung der befreundeten Malerin Mary Cassatt gehen viele Werke nach Amerika.
1892 Rapide Verschlechterung der Sehfähigkeit.
1893 Einzige Einzelausstellung, und zwar Landschafts-Monotypien, in der Pariser Kunsthandlung Durand-Ruel. Degas beschickt keine Ausstellungen mehr und lebt sehr zurückgezogen.
1900 In den folgenden Jahren nur noch wenige Arbeiten, vor allem Wachsskulpturen.
1917 Am 27. 9. in Paris gestorben.

Meinungen des Künstlers

O Giotto, steh' mir nicht vor dem Bild von Paris; und du, Paris, verdunkle mir nicht Giottos Bild. *Tagebuchnotiz vor 1859*

Es scheint mir jetzt, man müsse sich in die Einsamkeit zurückziehen, in ein kleines eigenes Nest, um sich sein Wesen rein zu erhalten, wenn man sich ernsthaft der Kunst widmen will. Es gibt zu viel Geschwätz, und es sieht so aus, als entständen die Bilder wie Börsenwerte durch Geschäftshüblereien gewinnsüchtiger Leute; um etwas hervorzubringen, scheint man

den Geist und die Ideen des Nachbarn genauso nötig zu haben, wie Geschäftsleute für ihre Spekulationen das Kapital der anderen brauchen.

Tagebuchnotiz vor 1859

Nie gab es eine weniger spontane Kunst als die meine. Was ich mache, ist das Resultat der Überlegung und des Studiums der großen Meister.

Überliefert durch George Moore

Das Studium der Natur bedeutet nicht viel, da die Malerei eine konventionelle Kunst ist und es unendlich mehr Wert hat, nach Holbein zeichnen zu lernen. *Überliefert durch Berthe Morisot*

Ich spüre nicht das Bedürfnis, vor der Natur das Bewußtsein zu verlieren.

Überliefert durch den Maler William Rothenstein

Ihr Irrtum ist: Sie wollten die Luft im Freien, die Luft, die man atmet, das plein air wiedergeben. Aber eine Malerei ist vor allem das Produkt der Vorstellungskraft des Künstlers, sie darf niemals eine Kopie sein ... Die Luft, die man in den Gemälden der Meister sieht, ist keine Luft zum Atmen. *Zu seinem Malerfreund Jeanniot*

Man hat Monumente und Häuser noch nie von unten, von nahem gesehen dargestellt, so wie man sie sieht, wenn man durch die Straßen geht ... Pläne: Serie über Backwaren, Bäckerburschen bei der Arbeit, sogar von der Straße durch die Kellerfenster gesehen, Stilleben von verschiedenen Brotformen ... Serie über den Rauch: Rauch aus Pfeifen, Zigarren, Zigaretten, Lokomotiven, Fabrikschornsteinen, Dampfbooten, Rauchbrechungen unter den Brücken ... Tänzerinnen, von denen man nur die nackten Beine wahrnimmt, in voller Bewegung beobachtet, oder die man beim Friseur sieht; unzählige «Impressionen», Cafés am Abend mit Gaslampen von verschiedener Helligkeit, deren Licht von Spiegeln reflektiert wird, usw. ... *Tagebuchnotiz nach 1859*

Vor zwei Jahrhunderten hätte ich «Susanna im Bade» gemalt. Heute male ich nur Frauen in der Waschschüssel. *Überliefert durch Daniel Halévy*

Das ist das Menschentier, mit sich selbst beschäftigt wie eine Katze, die sich leckt. Bisher hat man Akte stets in Posen gezeigt, die einen Betrachter

Tänzerin bei der Toilette. Um 1876–78

voraussetzen. Meine Frauen sind einfache und ehrbare Geschöpfe und an nichts anderem interessiert als ihrer physischen Beschäftigung.

Überliefert durch George Moore

Die Kunst der Malerei besteht darin, einen Fleck Venezianischrot so (mit anderen Farben) zu umgeben, daß er wie Zinnober aussieht.

Nach Paul André Lemoisne

Jemand hatte gesagt, ein Landschaftsbild sei ein Seelenzustand. – Ein Augenzustand, entgegnete Degas. Wir Maler führen keine so anspruchsvolle Sprache. *Überliefert durch Daniel Halévy*

Zeichnen ist keine Form, es ist eine Art, die Form zu sehen.

Zu Paul Valéry

Man muß das gleiche Motiv zehnmal, ja hundertmal von neuem machen. Nichts darf in der Kunst einem Zufall gleichen, nicht einmal die Bewegung.

An den Bildhauer Albert Bartholomé, 1886

Es ist viel besser, nur das zu zeichnen, was im Gedächtnis bleibt. Das ist eine Umsetzung, während der die Vorstellungskraft mit dem Gedächtnis zusammenarbeitet; Sie geben nur das wieder, was Ihr Auge trifft wie ein Schlag, d. h. das Notwendige.
Um ein Porträt zu malen, lassen Sie das Modell im Erdgeschoß stehen und arbeiten Sie im ersten Stock. Das gewöhnt Sie daran, sich Formen und Ausdruck zu merken – und malen oder zeichnen Sie niemals sofort!

Zu einem Maler

Man muß eine hohe Auffassung haben – nicht von dem, was man tut, sondern von dem, was man eines Tages wird tun können. Ohne das lohnt es sich nicht, zu arbeiten. *Zu Ernest Rouart, 1904*

Stimmen über Degas

Ein origineller Bursche, dieser Degas, ein kränklicher Mann, ein Neurotiker, augenkrank in einem Grade, daß er fürchtet, blind zu werden, aber gerade deshalb mit ganz außerordentlich empfindlichen Sinnen, und einer, der vom Charakter der Dinge wie von einem Schlag getroffen wird ... Von allen, die ich bis jetzt gesehen habe, ist es ihm in der Darstellung des modernen Lebens am besten gelungen, die Seele dieses Lebens zu erfassen.

Edmond de Goncourt, 1874

Alle Arbeiten von Degas sind ernsthaft. Wie scherzend, wie spielerisch er auch manchmal scheinen mag – sein Stift, seine Pastellkreide, sein Pinsel lassen sich niemals gehen. Der Wille herrscht. Seine Linie kann gar nicht eng genug dem angepaßt sein, was er anstrebt. Ihn zieht es nicht zur Eloquenz und zur Poesie der Malerei; ihm geht es nur um Wahrheit im Stil und Stil in der Wahrheit. Seine Kunst kann man der der Moralisten vergleichen: eine sehr klare Pose, die eine neue und nachprüfbare Beobachtung enthält und auf kraftvolle Weise ausdrückt. *Paul Valéry*

Was uns fehlt, ist die spezielle Note des modernen Individuums in seiner Kleidung, inmitten seiner sozialen Gewohnheiten, zu Hause oder auf der Straße ... Die Beobachtung der intimen Beziehung eines Menschen zu seiner Wohnung, des speziellen Zuges, den ihm sein Beruf aufdrückt ... Wir wollen, daß sich an einem Rücken ein Temperament, ein Alter, ein sozialer Stand zeigt ... *Edmond Duranty, Die Neue Malerei, 1876*

Er wollte ... seinem Jahrhundert die schlimmste Beschimpfung ins Gesicht schleudern, indem er das beständig geschonte Idol umstürzte, die Frau, die er herabwürdigte, wenn er sie in der Waschschüssel und in den erniedrigenden Haltungen der Körperpflege darstellte.

Joris Karl Huysmans, 1889

Er verachtet im Innersten die ganze moderne Welt; und sich mit, seine Berühmtheit ... Er ist kalt, nie lau ... Ihm fehlt das Lächeln des Dichters über diese und jene Realität, die Beziehung zu einer höheren Wirklichkeit. Degas lächelt nicht. Das ist sein Vorzug. Nur weil er ganz kalt bleibt, keinerlei Teilnahme an seinen Leuten und Dingen erkennen läßt, gibt er etwas anderes als das banale Genrebild. Nur weil er nichts vorgibt, was die

spröde Sachlichkeit seines Auges verschleiern könnte, ist er erträglich, wird der Mangel an höherem Dasein nicht als Beleidigung der Kunst erkannt.

Julius Meier-Graefe, 1914

Degas ist ein ebenso großer Zeichner wie Ingres, wenn wir unter Zeichnung die lebensvolle Wiedergabe der charakteristisch aufgefaßten Natur verstehen ... Ebenso wie seine Zeichnung ist seine Farbe: einfach und stolz, von aristokratischer Vornehmheit ... Und dann: sein Raumgefühl. Er komponiert nicht nur in den Raum, sondern mit dem Raum. Der Abstand eines Gegenstandes vom andern macht oft die Komposition. Keine Linie, nur – wie in der Natur – Flecken von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten. Und das ohne die Charakteristik seiner Sujets im mindesten zu beeinträchtigen ...

Degas' Bilder machen zuerst den Eindruck einer Momentaufnahme. Er weiß so zu komponieren, daß es nicht mehr komponiert aussieht ... Der novellistische Inhalt ist vollständig in Form und Farbe umgesetzt. Ohne auch nur das Geringste an seiner Drastik zu verlieren, ist das triviale Motiv zu einem Kunstwerk verarbeitet, das uns in seiner wundervollen Verteilung von Hell und Dunkel, in seiner farbigen Erscheinung an Velazquez erinnert ...

Entweder ist die Kunst des Degas naiv, oder so groß, daß sie naiv erscheint. Er arbeitet mit demselben künstlerischen Ernst wie Menzel; unermüdlich zeichnet er Studien nach der Natur, bis er die charakteristische Pose gefunden hat. Im Bilde gibt er nur den Extrakt, jedes unnötige Detail unterdrükkend, immer vereinfachend. Nichts mehr vom Modell ...

Wenn je ein moderner Maler, so hat Degas in seinen Bildern Kunstwerke geschaffen, die schwellend im Raum und wandelbar in der Zeit sind.

Max Liebermann, Degas, 1896

Literaturhinweise

Jean Sutherland Boggs, *Portraits by Degas*, Berkeley und Los Angeles 1962

Pierre Cabanne, *Edgar Degas*, München 1958

Douglas Cooper, *Pastelle von Edgar Degas*, Basel 1952

Loys Delteil, *Edgar Degas. Oeuvre gravé et lithographié (Le peintre graveur illustré, 9)*, Paris 1919

Peter H. Feist, *Impressionistische Malerei in Frankreich*, Dresden, 3., erw. Aufl. 1972

François Fosca, *Degas*, Genf 1954
Helmut Freiberg, Degas und der fotografische Bildanschnitt, in: *fotografik*, Halle (S.), H. 5/6, 1959, S. 32
Edgar Degas nach eigenen und fremden Zeugnissen, hrsg. von Hans Graber, Basel, 2., erw. Aufl. 1942
Paul André Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, 4 Bde. Paris 1946–1949 (vollständiges Werkverzeichnis)
Max Liebermann, Degas, in: *Gesammelte Schriften*, Berlin 1922
Winfried Löschburg, *Degas*, Leipzig 1964
Julius Meier-Graefe, *Degas. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, München 1919
John Rewald, Leonard v. Matt, *Degas Sculpture. The Complete Work*, London 1957
Daniel Catton Rich, *Edgar-Hilaire-Germain Degas*, Köln 1959

Verzeichnis der Abbildungen

Auf dem Umschlag: Tänzerinnen in Blau. Um 1899. Pastell, 64 cm × 65 cm. Moskau, Puschkin-Museum

Im Text

3 Im Louvre: Die Malerei. Um 1876. Radierung, 30 cm × 12,5 cm
6 Im Bad. Um 1890. Lithographie, 33,2 cm × 24,2 cm
27 Tänzerin bei der Toilette. Studienblatt. Um 1876–78. Kreide, 32,5 cm × 27 cm. Budapest, Museum der bildenden Künste

Tafeln

1 Tänzerin auf der Bühne. Um 1878. Pastell, 58 cm × 42 cm. Paris, Louvre
2 Place de la Concorde (Vicomte Lepic und seine Töchter). Um 1875. Öl, 79 cm × 118 cm. Ehemals Berlin, Sammlung O. Gerstenberg
3 Auf dem Rennplatz. 1879. Terpentin, 46 cm × 61 cm. Paris, Louvre
4 Konzertcafé «Aux Ambassadeurs». 1876–1877. Pastell, 37 cm × 27 cm. Lyon, Museum der schönen Künste
5 Ballettklasse. Um 1880. Öl, 61 cm × 50 cm. Zürich, Sammlung E. G. Bührle
6 Beim Absinth. 1876–1877. Öl, 92 cm × 68 cm. Paris, Louvre
7 Dame mit Opernglas. Um 1876. Öl, 48 cm × 32 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Galerie Neue Meister)

8 Konversation. 1884–1886. Pastell, 63 cm × 84 cm. Berlin, National-Galerie

9 Vor dem Spiegel. Um 1889. Pastell, 49 cm × 64 cm. Hamburg, Kunsthalle

10 Büglerinnen. 1882. Öl, 82 cm × 75 cm. Ehemals Dresden, Sammlung O. Schmitz

11 Tänzerin, ihren Knöchel massierend. 1879–1880. Pastell, 62 cm × 49 cm. Paris, Louvre

12 Bei der Toilette. 1883–1885. Pastell, 52 cm × 51 cm. Leningrad, Ermitage

13 Nach dem Bade. 1884. Pastell, 50 cm × 49 cm. Leningrad, Ermitage

14 Henri Rouart und sein Sohn Alexis. Um 1895. Pastell, 92 cm × 73 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Neue Staatsgalerie)

15 Zwei Tänzerinnen. 1896–1898. Pastell, 102 cm × 92 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Gemäldegalerie Neue Meister)

Fotonachweis: 1, 6, 11 Louis Laniepce, Paris; 2, S. 6 (Zwischenaufnahme) Staatliche Museen zu Berlin; 4 R. Laniepce, Paris; 7, 10 Deutsche Fotothek, Dresden; 9 Ralph Kleinhempel, Hamburg; 14 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; S. 3 Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; S. 27 (Zwischenaufnahme) Walter Zorn, Dresden. Für Taf. 5, 8, 13 stellte freundlicherweise der Verlag VEB E. A. Seemann, Leipzig, die Reproduktionsvorlagen zur Verfügung.

VEB Verlag der Kunst Dresden. 1972. Lizenznummer 413–455/A24/72.
Alle Rechte vorbehalten.
Satz, Druck und Bindearbeit: Druckerei Volksstimme Magdeburg. Printed in the German Democratic Republic.
ES 12 F. Best.-Nr. 500 125 0

Die Reihe ‹Maler und Werk›

informiert über das Schaffen der bedeutendsten Maler aus Vergangenheit und Gegenwart. Sie berücksichtigt alle Epochen der Kunstgeschichte, führt von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus an die Fragen der bildenden Kunst heran und will im besonderen die intensive Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst fördern. Jeder einzelne Beitrag nimmt Bezug auf die persönliche Entwicklung des jeweils behandelten Künstlers, erläutert alles Wesentliche und regt zum Sehen und Erkennen der Bedeutung von Werk und Maler an.

Einzelne Titel der Reihe	Albrecht Dohmann	*van Eyck*
	Heinz Lüdecke	*Grünewald*
	Irma Emmrich	*Friedrich*
	Wolfgang Hütt	*Menzel*
	Ursula Feist	*Raffael*
	Peter H. Feist	*Degas*
	Horst Jähner	*Marc*
	Erhard Frommhold	*Nagel*
In Vorbereitung	Dieter Gleisberg	*Giotto*
	Heinz Lüdecke	*Leonardo*
	Ursula Feist	*Poussin*
	Peter Betthausen	*Graff*
	Peter H. Feist	*Monet*
	Horst Jähner	*Beckmann*
	Ullrich Kuhirt	*Deineka*
	Peter H. Feist	*Guttuso*
	Karl Brix	*Michaelis*
	Wolfgang Hütt	*Müller*
	Ullrich Kuhirt	*Neubert*
	Ursula Horn	*Hakenbeck*

Jedes Heft 2 Mark

VEB Verlag der Kunst Dresden

Waren wir tausendmal vorbeigegangen, ohne es zu bemerken, Degas macht es uns offenbar. Er findet das Gold, das auf der Straße liegt. *Max Liebermann*